RETORICĂ VS. FORME ȘI ANALIZE MUZICALE – clarificări terminologice –[*]

Prof. univ. dr. GABRIEL BANCIU
Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca

Gabriel BANCIU, muzicolog, Doctor în Muzicologie – Estetică muzicală (1999), profesor universitar (la Departamentul de Muzicologie și Pedagogie Muzicală) și conducător de doctorat (din 2007). Volume publicate în domeniul esteticii, retoricii muzicale, formelor muzicale, managementului educațional. Studii de specialitate în reviste și publicații de profil. Prorector (2008-2012) și președinte al Senatului al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, din 2012.

REZUMAT

Relația arhetipală dintre muzică și *artes dicendi* (gramatica, retorica, dialectica) ne conduce la reinterpretarea terminologiei contemporane cu care operăm în analizele muzicale. După dispariția disciplinelor retorice din educație și sistemele filozofice, secolul al XIX-lea combină retorica muzicală a lui Koch și gramatica într-o singură entitate, structura, iar secolul XX a redescoperit retorica. Așadar: cât de mult depinde azi arta muzicală de conceptele retoricii? Potrivit acesteia, ordonarea argumentelor (forma) se realizează în *dispositio*. Tropii și figurile sunt ornamente retorice ale stilului (*elocutio*) sau – în concepția lui Johann Mattheson – elemente ce definesc *elaboratio* și *decoratio*. Taxonomia figurilor a preocupat cercetători marcanți, precum Burmeister (1601-6), Kircher (1650), Mattheson (1739), Forkel (1788). De la înțelesurile pe care i le atribuia Quintilian („orice formă dată expresiei unui gând" sau „o schimbare făcută intenționat în sens ori în cuvinte prin care ne abatem de la calea obișnuită și simplă"), figura a ajuns să fie considerată „ansamblu de

[*] Lucrare prezentată în cadrul Simpozionului Internațional de Muzicologie „Capcane și riscuri ale comunicării intramuzicale: terminologie, notație, interpretare", desfășurat la Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca, sub egida Festivalului „Cluj Modern", ediția a X-a, 10 aprilie, 2013.

operații discursive de detaliu", „mijloc de accentuare a mesajului, caracteristic funcției poetice, ce asigură *vizibilitatea* discursului" (T. Todorov), „deviere între semn și sens" (G. Genette), conturând „spațiul semantic între figurat și propriu" și având un „surplus de sens" prin valoarea sa conotativă care „neutralizează pe verticală linearitatea discursului" (O. Ducrot, J.-M. Schaefer). Din perspectivă structural-analitică, sintagma *figură muzicală* a intrat în atenția analiștilor formei abia în secolul trecut, atribuindu-i-se două înțelesuri fundamentale (cf. Vasile Herman): cel de *structură celulară*, investită cu latențe expresive (cf. Valentin Timaru), și cel de „unitate a discursului [...] care se constituie într-un desen melodico-ritmic de dimensiuni relativ restrânse, caracterizat prin pregnanță melodico-ritmică redusă și disponibilitate marcată pentru repetare și secvențare" [1], cu „rol de liant în discursul sonor" (cf. Valentin Timaru). În această ambiguitate semantică, investigația noastră va căuta argumente pentru compatibilizarea înțelesurilor terminologice.

Cuvinte-cheie: terminologie, retorică, forme muzicale, figură, celulă

1. Argument: despre perspectiva istorică

Ideile și practicile dominante în oricare dintre perioadele istoriei muzicii (conceptul hegelian *Zeitgeist*) sunt „un fapt al succesiunii generațiilor", afirmă muzicologul Carl Dahlhaus[14], preocupat de dinamica proceselor istorice. Motivați de această aparent simplă concluzie, optăm – în activitatea muzicologică – pentru reinterpretarea unor concepte, noțiuni sau termeni, dincolo de aparenta „înghețare" a sensurilor lor, viziunea structurală având nevoie de complementaritatea perspectivei diacronice.

Practica terminologică a prezentului, consemnată în mod deloc unitar în tratatele și lexicoanele de specialitate, ascunde și contradictorii înțelesuri ale unor termeni, printre care și cel de „figură". Definită și explicată felurit, uneori în deplina ignorare a înțelesurilor inițiale, figura pare să-și fi pierdut apartenența arhetipală la *artes dicendi*, metamorfoza semnificațiilor sale retorice fiind, astfel, irevocabilă.

2. Terminologia actuală în teoria structurală a formei muzicale

O selectivă relevare a înțelesurilor pe care le are termenul „figură" ne poate dezvălui sensurile care i-au fost atribuite.

[14] Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 1989, *apud* [14, p. 81].

Astfel, Sigismund Toduță consideră figura drept „particula cea mai mică, elementară, care poartă în faza latentă [...] *in nuce*, în stare endogenă, trăsăturile viitorului op." [21, p. 19 (nota de subsol nr. 1)], definiție reformulată felurit: „valoare tectonico-morfologică", „cea mai simplă articulare a plăsmuirii muzicale", „o primă piatră de construcție" (H. Degen), „un început, investit cu posibilitățile evoluției (*Fortspinnung*), obținute în baza unui principiu tectonic-aditiv" [22, p. 86]. Maestrul clujean precizează cu claritate: „termenilor celulă, submotiv, celulă motivică, figură motivică, le atribuim [...] o semnificație echivalentă cu figura". Motivul este definit ca „piatră de construcție morfologică construită din figuri" [21, p. 19] .

Interpretarea modernă a termenului în contextul construcției formale este, însă, completată cu sensurile sale vechi retorice, figura (*ornamentum musicum*) – asemeni motivului – fiind „o idee muzicală deja conturată" [22, p. 86] (Helmuth Degen), „îmbibată cu semnificațiile afectului expresiv" (Arnold Schmitz). [22, p. 88]

În *Dicționarul de forme și genuri muzicale* (1978), Dumitru Bughici nu include un articol despre „figură", ci doar despre „figurație", preferând termenul de „celulă", sinonim cu submotivul, și înțeles drept „cea mai mică alcătuire muzicală, care intră în structură, dar care nu are încă un sens muzical deplin". [8, p. 65]

Dicționarul de termeni muzicali (1984) diferențiază cele două înțelesuri ale termenului. În sens contemporan, figura este o „unitate a discursului muzical care se constituie dintr-un desen melodico-ritmic de dimensiuni relativ restrânse (1/2 – 2 măs.), caracterizat prin pregnanță metro-ritmică redusă și disponibilitate marcată pentru repetare și secvențare". Se precizează că, în Baroc și Clasicism, figura are „un substrat acordic pronunțat", fiind citat Helmut Degen (*Handbuch der Formenlehre*), potrivit căruia „figura contribuie la nașterea formelor polifonice (canon, fugă)" iar „motivul (și tema), mai încărcat cu sens armonic, la nașterea formelor omofone bitematice (sonata)". Figura retorică (*figurae musicae*) își păstrează înțelesurile de „cod de întorsături melodice (dar și ritmico-armonice) precis configurate care, în sec. 17-18, mai ales în

Germania, au fost puse în legătură cu muzicalitatea textului, cu sensul cuvântului".[1, pp. 212-213] [15]

Același dicționar definește și celula, considerată „unitate intonațională care subîntinde motivul (Hugo Riemann)" sau „subdiviziune motivică, caracterizată prin completa sa subordonare față de acesta din urmă."[16]. [1, p. 108]

Duplicitatea semantică este prezentă și în concepția lui Vasile Herman, figura muzicală[17] [11, p. 46], „reuniune de două, trei sau eventual mai multe sunete care joacă, de la caz la caz, roluri diferite în modalitatea de compunere a muzicii", fără independență proprie, având două înțelesuri: unul „larg" („când intră în componența unor pasaje de legătură sau cu o însemnătate expresivă redusă") și unul „fundamental"[18] (când „pregnanța expresivă" contribuie la „constituirea discursului muzical"). [12, p. 40] Fidel gândirii lui Helmuth Degen, Herman consideră figura drept „materia primă" pentru genurile Evului Mediu (polifonice: motet, *conductus*, missa polifonică, lauda) și Renașterii (motet, madrigal, *chanson*, *canzone* instrumental, ricercar, dansuri de epocă) [11, p. 48], încadrându-se într-o gândire preponderent melodică (monodie și polifonie). Astfel, „melodia de gen figural-celular are caracter energetic și dă naștere unei alcătuiri tectonice în construcția formei" (fuga monotematică barocă). [11, p. 59] Motivul, cealaltă „entitate distinctă cu valoare formativă sau dezvoltătoare" [11, p. 46], este – prin dimensiunea sa armonică – caracteristic Barocului, Clasicismului și Romantismului.

Termenul „celulă" mai apare și în sintagma „celulă motivică", indicând scurtimea unui motiv care „dispune de toate calitățile unui motiv[19] [12, p. 42] și este dezvoltată ca atare".[20] [11, p. 46]

Valentin Timaru își asumă riscurile unei arbitrare diferențieri a înțelesurilor cu care investește figura și celula.[21] [20, pp. 33-34] Ca urmare, celula devine „microunitate a morfologiei muzicale investită cu latențe

[15] art. „ figură" – Gheorghe Firca.
[16] art. „celulă" – Speranța Rădulescu.
[17] care „a intrat în unghiul de vedere al analiștilor formei abia în secolul nostru [sec. XX]".
[18] polisemie perfect justificată, având în vedere împărțirea figurilor retorice în *figuri de construcție* și *tropi*.
[19] Herman stabilește „trei condiții pentru conturarea motivului: melodia, ritmul și armonia".
[20] ex. Beethoven, *Sonata op. 31 nr. 3*, p. I.
[21] „figura este corelată cu retorica muzicală" ... „în acest caz remarca noastră că figura nu are latență expresivă este cel puțin discutabilă dacă nu riscantă...".

expresive, datorită unui interval caracteristic sau al unei formule ritmice / ritmico-melodice definitorii" ce „conține în ea capacitatea de a genera evoluția unui discurs muzical ulterior" [19, p. 17] iar figura, „microunitate a morfologiei muzicale, de extensie redusă, formată dintr-un desen ritmic sau ritmico-metric caracteristic, ce se impune (sau se valorifică) de cele mai multe ori prin repetare" și nu are „în sine latențe expresive". [19, p. 28] O sugestivă comparație delimitează figura („o silabă muzicală"), celula („expresie în devenire") și motivul („sintagmă muzicală"). [18, pp. 41, 48, 54]

Alte abordări semantice ale conceptelor supuse discuției fie că ocolesc termenul „figură", ierarhizând elementele morfologice în succesiunea crescătoare: celule – submotive – motiv simplu [17, p. 54][22] – motive compuse, compozite [17, p. 61] (Livia Teodorescu-Ciocănea), fie îi păstrează legitimele legături cu retorica, figurile fiind definite „(acele) mijloace de decorare, de elaborare a unui discurs pe baza unei reprezentări afective intenționate, de adăugare a tensiunii dramatice muzicale la cuvinte și concepte poetice", „unități de bază, pietre de construcție, elemente de vocabular", „părți integrante din *decoratio* [...] teoretizate și considerate la un moment dat drept esențiale pentru compoziția muzicală" [16, pp. 83-84] (Valentina Sandu-Dediu).

Figura este, uneori, asimilată motivului[23] [3, p. 69], sau capătă – în interpretarea uneia dintre cele mai credibile surse bibliografice muzicologice (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*) – înțelesuri dependente de dimensiune sau profil melodic. Astfel, figura devine o scurtă idee melodică cu identitate ritmică și melodică, adesea utilizată repetitiv sau acuplată altor idei asemănătoare, constituind astfel o mai amplă idee melodică (un motiv) sau o temă.[24] [6] În sens invers, motivul – de multe ori o subdiviziune a temei sau frază care-și păstrează sensul de

[22] motivul fiind „cea mai mică unitate structurală cu sens muzical independent"

[23] art. *Figure = „A brief, easily distinguishable melodic or rhythmic motif, which may be as long as few bars or as short as two notes. It may form the basis for the construction of a piece or movement."*

[24] art. *Figure = „A short melodic idea having a particular identity of rhythm and contour, often used repetitively or in conjunction with other such ideas to build a larger melodic idea or a theme. Thus it belongs to the category of musical ideas commonly called motifs."*

„idee" – poate căpăta înțelesul de „figură" (cu profil melodic) sau „celulă" (subdiviziune a motivului).[25] [6]
În concluzie:
- între *motiv* și *figură* se stabilesc următoarele posibile rapoarte:

M > F	figura este parte componentă a motivului	Sigismund Toduță	
		Vasile Herman	
		Valentin Timaru	
		Livia Teodorescu-Ciocănea	
M = F	motivul este (poate fi) asimilat figurii	*Oxford Dictionary of Musical Terms*	
		The New Grove Dictionary of Music and Musicians	dacă profilul este melodic

- între *figură* și *celulă* se stabilesc următoarele posibile rapoarte:

F = C	figura și celula sunt sinonime	Sigismund Toduță	*idem*: submotiv, celulă motivică, figură motivică
F ≥ C	figura are „pregnanța expresivă"	Vasile Herman	sunt menționate și: „melodia de gen figural-celular", „celula motivică"
(F) / C	termenul „figură" lipsește	Dumitru Bughici	
		Livia Teodorescu-Ciocănea	„celule – submotive – motiv simplu – motive compozite"
F / (C)	termenul „celulă" lipsește	*Oxford Dictionary of Musical Terms*	*Figure = „A brief, easily distinguishable melodic or rhythmic motif…"*
F ≠ C	figura este „o idee muzicală deja conturată"	Helmuth Degen	

[25] art. *„Motiv, motive"* (William Drabkin): *Motif = „A short musical idea, melodic, harmonic, rhythmic, or any combination of these three. A motif may be of any size, and is most commonly regarded as the shortest subdivision of a theme or phrase that still maintains its identity as an idea. It is most often thought of in melodic terms, and it is this aspect of motif that is connoted by the term 'figure'. Thus, for example, in the opening theme of Beethoven's Sonata in E op.109, a case could be argued for either half a bar or one bar constituting a motif, though the latter interpretation would probably be favoured by most listeners, since the two pairs of notes together form an identifiable contour; the two-note members might then be called 'cells'"* [s.n.].

	figura este „îmbibată cu semnificațiile afectului expresiv"	Arnold Schmitz	
	figurile sunt „mijloace de decorare, de elaborare a unui discurs pe baza unei reprezentări afective intenționate"	Valentina Sandu-Dediu	„unități de bază, pietre de construcție, elemente de vocabular"
	figura nu are în sine „în sine latențe expresive"	Valentin Timaru	figura = „o silabă muzicală", celula = „expresie în devenire", motivul = „sintagmă muzicală"
	figura (melodică) poate fi considerată motiv; celula este o subdiviziune a motivului [termenului *„cell"* nu-i este alocat un articol]	*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*	figure = *„a term which stands for the interrelationship between rhetorical figures of speech and analogous musical figures"*

De notat că muzicologia franceză operează cu noțiunea de „celulă" (*cellule = „la plus petite unité indivisible"* [4]), iar cea germană este puternic ancorată în semnificațiile retorice ale „figurii".[26] [2]

3. Excurs diacronic: mutațiile structural-istorice ale conceptelor retorice – figura

Polymnia, muza retoricii, personifica deopotrivă și muzica. Boethius, Cassiodorus și Isidorus din Sevilla împart cele șapte arte liberale (*septem artes liberales*) în *trivium* (gramatica, retorica și dialectica) și

[26] a se vedea art. *„Figuren, Musikalisch-rhetorische"* (Arnold Schmitz).

quadrivium (aritmetica, geometria, muzica și astronomia), descrise succint în versurile mnemotehnice medievale: *„Gramm loquitur, Dia verba docet, Rhet verba colorat, Mus canit, Ar numerat, Geo ponderat, Ast colit astra"*. Relația dintre muzică și *artes dicendi* (gramatica, retorica, dialectica) este arhetipală, muzica fiind înțeleasă ca „judecare prin pătrundere (*speculatione*) sau prin rațiune […] a melodiilor și ritmurilor, a feluritelor cântece și versuri". Poezia era, prin urmare, parte a muzicii (întrucât se adresa urechii, prin recitare), genurile care țin de arta muzicală fiind trei: „unul […] care folosește instrumentele, altul […] al compunerii poemelor, al treilea al judecăților asupra execuției instrumentale și realizării poetice".[27]

În relația dintre retorică și muzică, apreciem drept relevante următoarele momente:

(1) *Ars subtilior* (curent stilistic de la sf. sec. XIV) și documentele din *Chantilly Codex*, lucrări foarte elaborate din punct de vedere al notației muzicale, printre care sunt compoziții de Johannes Ciconia (c.1370-1412), Baude Cordier (c.1380-1440).[28]

(2) Creația lui Guillaume Dufay (1397-1474), ale cărui motete „rămân mostre de virtuozitate în «compoziția numerică», înglobându-se într-o tradiție amplă, complicată a încifrărilor muzicale". [16, p. 54]

(3) *Musica figurata*, ilustrată de Jean Ockeghem (c.1410-1497) și compozitorii școlii flamande timpurii.[29] [6]

(4) *Musica reservata*[30], legată de creația lui Josquin Desprez (c.1450/5-1521)[31] [6] și a lui Orlando di Lasso („fără îndoială, cel mai mare orator al muzicii"[32]). [6]

(5) Relația text-muzică în creația lui Heinrich Schütz (1585-1672).

---

[27] Boethius, *De Institutione musica*.

[28] dar și de Guillaume de Machaut (c.1300-1377), reprezentantul *Ars Novei*.

[29] art.: *„Figural, figurate, figured"* (Michael Tilmouth).

[30] „Concept mai degrabă semantic", caracterizat prin „modulații surprinzătoare, cromatică intensă (inclusiv la nivelul vizual), enarmonie, procedee armonice ale *musicii ficta*, artificialitate contrapunctică intenționată, trăsături excentric-manieriste, reprezentarea rafinată a afectelor și a imaginilor cuprinse în unele cuvinte ale textului" [s.n.], ce „continuă ideile conținute în *Ars subtilior*". Cf. [16 pp. 62-64]. Termenul apare în documente datate între 1552 (Adrianus Petit Coclico, *Compendium musices*), 1555 (Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*) și 1625 (Joachim Thuringus, *Opusculum bipartitum de primordiis musicis*) Cf. [6], art.: *„Musica reservata (i)"* (Albert Dunning).

[31] art.: *„Figural, figurate, figured"* (Michael Tilmouth).

[32] art.: *„Rhetoric and music"* (Blake Wilson, George J. Buelow, Peter A. Hoyt).

(6) Funcția coralului protestant, care „trebuia să aibă forța de convingere a unei predici”[33]. [1]

(7) Creația lui J. S. Bach.

Toate aceste etape semnificative marchează pătrunderea figurilor retorice din muzica vocală în cea instrumentală.

Pornind de la paradigma lui **Johannes Tinctoris** (c.1435-1511), *Complexus effectum musices* (1475), primul tratat consacrat în întregime efectelor muzicii, considerăm importantă, pentru relevanța conceptelor vehiculate, menționarea tratatelor de retorică din sec. XVI-XVIII.

Astfel:

(i) În prima jumătate a sec. XVI, **Nikolaus Listenius** (1510-?), autorul tratatului *Musica* (1537), adaugă, alături de *musica theoretica* și *musica practica*, sintagma *musica poetica*, care semnifica instruirea în compoziție.[34] [6]

(ii) **Joachim Burmeister** (1564-1629) realizează cea mai cuprinzătoare clasificare a figurilor retorice muzicale (între 22 și 26), în lucrările: *Hypomnematum musicae poeticae* (1599), *Musica autoschediastikē* (1601) și *Musica poetica* (1606). De menționat că figurile aveau nu doar rol expresiv, ci erau și elemente ale construcției muzicale. Burmeister este primul care analizează muzica după criterii retorice (aplicată la motetul la 5 voci *În me transierunt irae tuae*[35], publicat în 1562, de Orlando di Lasso).[36] [6]

(iii) **Johannes Lippius** (1525-1612), pentru care muzica era încă o artă din *quadrivium*, în tratatul *Synopsis musicae nova* (1612) a ridicat compoziția la rang de artă retorică[37] [6], considerată bază pentru formă și structură.[38] [6]

(iv) Fără a include aici și tratatul lui Michael Praetorius (1571-1621), *Syntagma Musicum* (1614-1620), al cărui al patrulea volum, dedicat compoziției, a rămas neterminat, ne vom opri asupra compendiului *Musurgia universalis* (1650), în care **Athanasius Kircher** (1601-1680) prezintă o sinteză a practicilor compoziționale germane și italiene din secolele

[33] art. „figură” (Gheorghe Firca).
[34] art.: *„Listenius”* (Klaus W. Niemöller, Egbert Hiller).
[35] motet la care face referință și Johannes Keppler (1571-1630), în *Harmonices mundi libri V* (1619). Cf. [31].
[36] art.: *„Rhetoric and music”* și [15, p. 312].
[37] art.: *„Lippius”* (George J. Buelow).
[38] art.: *„Analysis”* (Ian D. Bent, Anthony Pople).

XVI-XVII, introduce conceptul de *musica pathetica* între elementele retoricii și descrie natura afectivă a muzicii.[39] [6]

(v) **Johann Gottfried Walther** (1684-1748) este autorul unei compilații a celor mai importante tratate ale sec. XVII, *Praecepta der musicalischen Composition* (1708) – a cărei parte a II-a, *Musicae poeticae*, cuprinde detaliate explicații asupra figurilor retorico-muzicale utilizate în compoziție – și primul dicționar german important, *Musicalisches Lexicon* (Leipzig, 1732), care cuprinde mai bine de 3000 de termeni muzicali.[40] [6]

(vi) **Johann Mattheson** (1681-1764), în *Der vollkommene Capellmeister* (1739), propune o interpretare retorică a compoziției, care poate fi structurată după regulile artei persuasiunii în: *inventio*, *dispositio* (aranjarea părților discursului muzical), *decoratio / elaboratio / elocutio*, *pronuntiatio* (interpretarea). *Dispositio* („cea mai importantă etapă") era divizată în: *exordium* (introducerea), *narratio* (relatarea faptelor), *divisio/propositio*, *confirmatio*, *confutatio* (combaterea contraargumentelor), *peroratio*.[41] [6]

(vii) În *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788-1801) – o abordare filozofică, estetică și retorică a muzicii –, **Johann Nikolaus Forkel** (1749-1818) relaționează expresia muzicală cu dezvoltarea mentală și perceptivă a omului, numită *Empfindung* (senzație, emoție, sentiment), retorica (și, implicit figura) având rolul de canalizare a sentimentelor într-o compoziție muzicală.[42] [6]

4. Schimbarea de paradigmă: teoria formală asupra muzicii

Succintul parcurs în istoria retoricii muzicale ne determină să formulăm o justificată întrebare: când înțelesurile termenului „figură muzicală"[43] au fost deturnate de la adâncimile semantice ale retoricii la arida semnificație formală de „piatră de construcție"?

---

[39] art.: *„Kircher"* (George J. Buelow).

[40] art.: *„J. G.Walther"* (George J. Buelow) și [26].

[41] art.: *„Analysis"* (Ian D. Bent, Anthony Pople) și *„Rhetoric and music"* (Blake Wilson, George J. Buelow, Peter A. Hoyt). De menționat că unii compozitori romantici au păstrat structura propusă de Mattheson (a se vedea: Schumann, *Simfonia I, p. a IV-a*, și Liszt, *Sonata pentru pian în si minor*).

[42] art.: *„Forkel"* (George B. Stauffer).

[43] Ger. *Figurenlehre*, termen creat de muzicologii germani: Arnold Schering, Heinz Brandes, H. H. Unger și Arnold Schmitz ([6], art. *„Figures, theory of musical"* – George J. Buelow).

(1) Răspunsul pare a-l oferi tratatul *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*[44] („Reguli de bază ale ordinii sonore în general"[45]) scris de **Joseph Riepel** (1709-1782), teoretician, compozitor și violonist austriac, scris la Regensburg și publicat la Frankfurt și Leipzig în 1755. [15, pp. 50, 170-171, 176]

Preocupat să ofere o metodă de compoziție, Riepel adoptă stilul colocvial și procedeul fuxian al dialogului dintre magister și discipol, apelând la o metodă bazată pe *ars combinatoria* și *ars permutatoria*, utilizată anterior de Mersenne și Kircher, pe baza căreia stabilește un sistem circular al tonalităților.[46] [6] Studiind menuetul și simfonia ca genuri de bază, Riepel descrie articulația de 8 măsuri (echivalentă cu perioada), divizibilă în două fraze a câte 4 măsuri[47], devenită normă. În cadrul sintaxei frazei identifică *figuri* (germ. *Figur*), termen prin care „el numește nu o configurație melodică, ritmică, contrapunctică investită cu sens retoric, ci, în sensul analizei moderne, microunități de construcție formală", „unitate formală minimă", „sens sinonim cu motivul". [15, p. 176] Departe de înțelesurile tradiționalelor *Figurenlehre*, Riepel identifică patru tipuri de figuri: *Singer*, *Läufer*, *Rauscher* și *Springer*.[48] Teoreticianul austriac devine, astfel, „premergător al concepției formale moderne în muzică". [23]

(2) Scrierile lui Riepel l-au influențat pe **Heinrich Christoph Koch** (1749-1816), cel mai important teoretician al perioadei sale. El se află la intersecția a două lumi: cea retorică și cea formal-analitică. În aceeași postură se aflase, înaintea lui, elevul lui Bach, Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), care, sub denumirea de *Rhytm*, imaginase (în *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 1771-1779) o structură melodico-armonică pe care o structurase prin denumirile: *Periode* (perioadă), *Abschnitt* (secțiuni, echivalentul frazei), *Einschnitte* (incizii), *Glieder* (elemente), articulate prin *Cäsuren* (cezuri). [23]

---

[44] parte a II-a a unui vast tratat intitulat *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset*, în 10 volume (1752-1786).

[45] trad. Haiganuș Preda-Schimek., [15, p. 50].

[46] art.: *„Riepel"* (Leonard G. Ratner, Thomas Emmerig).

[47] Haiganuș Preda-Schimek traduce termenul „*Grundabsatz*, ca „propoziție de bază" și *Änderungsabsatz* ca „propoziția schimbătoare", articulația fiind considerată „secțiune frazică de 8 măsuri". Cf. [15, p. 171, 176].

[48] „cantabilă", „rapidă", „euforică", „săritoare" [23].

Autor al unui tratat (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, în 3 vol., Rudolstadt și Leipzig, 1782, 1787, 1793) și al unui lexicon (*Musikalisches Lexikon*, 1802), Koch s-a ocupat de analogia dintre muzică și discurs, fiind unul dintre ultimii apărători ai teoriei afectelor. În același timp, a fost preocupat de logica frazei, considerând că muzica are gramatică și punctuație, melodia fiind divizibilă în perioade, propoziții sau secțiuni (*Absatz*) și cele mai mici segmente (*Einschnitt*, „incizii"), acestea din urmă fiind sinonime motivului. [15, pp. 52, 82, 92, 96]

În *Musikalisches Lexikon*, Koch definește figura astfel: „un grup de sunete, care rezultă din divizarea unei note melodice principale în note cu valori diferite mai mici (diminuții) sau din anexarea mai multor note auxiliare la nota principală, deasupra aceleiași baze armonice."[49] Figura, deși nu respectă întru totul sensurile date de Riepel, capătă rolul unui „element de construcție a compoziției muzicale". [11, p. 46]

(3) **Antoine Reicha** (1770-1836), compozitor și teoretician ceh care a activat în Franța și Austria, eliberează muzica de convențiile teoriei afectelor și promovează gândirea periodică, vehiculând, în tratatele sale (*Traité de mélodie*, 1814, *Traité de haute composition musicale*, 1824-26), sintagme sau termeni precum: frazare melodică, *motif*, *première idée mère* (prima temă a formei de sonată) și *dessin* (desen, imagine), care „corespunde figurii lui Riepel și secțiunii (*Einschnitt*) lui Koch". [15, p. 173]

Reicha realizează una dintre primele descrieri ale formelor de sonată și rondo-sonată.[50] [6]

De menționat că, în aceeași perioadă, Johann Bernhard Logier (1777-1846), compozitor, pianist și profesor, introduce termenul german echivalent al „muzicologiei", în volumul *System der Musikwissenschaft und der praktischen Komposition* (1827).[51] [6]

(4) Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) păstrează o viziune emoțională asupra muzicii, dar, în articolele sale publicate în *Allgemeine musikalische Zeitung*, utilizează termenul „figură".

---

[49] *„Figur. Eine aus Auflösung melodischer Hauptnoten in Noten von verschiedenem geringerem Werthe (Diminutionen), oder aus Anschluss mehrerer Nebennoten an eine Hauptnote auf einer und derselben harmonischen Grundlage, entstandene Tongruppe"* (Trad. în lb.rom., Johanna Halmen).

[50] art.: *„A. J. Reicha"* (Peter Eliot Stone).

[51] art.: *„J. B. Logier"* (David Charlton, Michael Musgrave).

(5) Adolf Bernhard Marx (1795-1866), în amplul său tratat, *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (4 vol., 1837-8, 1845, 1847), eliberează muzica de convențiile teoriei afectelor, fiind considerat autorul care „denumește și teoretizează forma de sonată".[52] [6] A introdus pentru prima dată în nomenclatorul formelor muzicale termenul „motiv"[53] (definit drept configurație sonoră, „*Tongestalt*"), considerat „germenele mișcării" [15, p. 93] și investit cu virtuți dezvoltătoare.

(6) Johann Christian Lobe (1797-1881), compozitor și flautist, considera (în tratatul *Kompositionslehre*, 1844) că perioada se structurează în secțiuni (*Abschnitte*), iar acestea în motive, segmente minime lipsite, uneori, de un profil pregnant, dar cu caracter de dezvoltare.

(7) În tratatul său de estetică muzicală *Vom musicalisch-Schönen* (1854), Eduard Hanslik (1825-1904) respinge programatismul și teoria afectelor și consideră că frumosul se bazează pe trăsături pur sonore, prin coincidența formei și conținutului.

(8) Hugo Riemann (1849-1919), unul dintre fondatorii muzicologiei moderne, autor al celebrului *Musik-Lexikon* (Leipzig, 1882), este preocupat de caracterul tonalităților (*Über das musikalische Hören*, 1873), dar definește fraza, tema și motivul (*Musikalische Syntaxis: Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre*, Leipzig, 1877). În interpretarea lui Riemann, motivul, deși are potențial de dezvoltare a discursului muzical, este o unitate minimală a acestuia.

(9) Hugo Leichtentritt (1874-1951), celebrul muzicolog și biograf al lui Händel [13], încheie, în mod convențional, lista lucrărilor importante pentru evoluția gândirii formale, cu lucrarea *Musikalische Formenlehre* (Leipzig, 1911).

5. În căutarea sensurilor pierdute: nuanțări și propuneri

În lucrările teoretice contemporane extramuzicale, *figura* a ajuns să fie considerată „ansamblu de operații discursive de detaliu", „mijloc de accentuare a mesajului, caracteristic funcției poetice, ce asigură vizibilitatea

[52] art.: *„A. B. Marx"* (Sanna Pederson).
[53] Hugo Riemann, *Elements d'Esthétique*, Paris, 1906, p. 187, *apud* [15, p. 94].

discursului" (T. Todorov), „deviere între semn și sens" (G. Genette), conturând „spațiul semantic între figurat și propriu" și având un „surplus de sens" prin valoarea sa conotativă care „neutralizează pe verticală linearitatea discursului" (O. Ducrot, J.-M. Schaefer). [10, p. 377]

În consecință, propunem ca cei doi termeni, *celulă* și *figură*, să-și păstreze relativa sinonimie, în spiritul terminologic toduțian. În sens analitic, *celula*, termen provenit din biologie, va avea înțelesul de entitate morfologică minimală, cu potențial de dezvoltare a discursului muzical[54], componentă a motivului, iar *figurii* să-i fie respectat trecutul retoric și să fie utilizată ca element morfologic cu latențe semantice implicite, semnificativ în analiza estetică și particularizarea mesajului muzical. În mod necesar, cei doi termeni se vor putea referi și la aceeași entitate sonoră, dar în contexte și cu finalități diferite.

6. În loc de încheiere

Hans-Heinrich Eggebrecht (1919-1999), unul dintre cei mai importanți muzicologi ai sec. XX, autor al unor importante volume (printre care: *Studien zur musikalischen Terminologie*, 1955, *Das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 1970 și *Zur Methode der musikalischen Analyse*, 1972), ne atenționează asupra caracterului istoric al terminologiei și subliniază importanța cunoașterii etimologiei termenilor: „un termen este cunoscut în profunzime doar odată cu relevarea întrebuințărilor anterioare". [15, pp. 165-168]

BIBLIOGRAFIE

Dicționare și cărți de referință:

[1] * * *, *Dicţionar de termeni muzicali*, prima ediție, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, București, 1984, ediția a doua, Editura Enciclopedică, București, 2008

[2] * * *, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel und Basel, 1955

[54] *Celula*, în biologie, este definită astfel: „unitate morfo-funcțională elementară", „un prim nivel de organizare a materiei", „cu capacitatea de autoreproducere", „sistem deschis, deosebit de dinamic".

[3] * * *, *Oxford Dictionary of Musical Terms*, edited by Alison Latham, Oxford University Press, 2004
[4] * * *, *Encyclopédie de la Musique, Fasquelle*, Paris, 1959
[5] * * *, *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen, Cambridge University Press, 2002
[6] * * *, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* (Edited by Stanley Sadie), Macmillian Publishers Limited, 2002
[7] APEL, WILLI, *Harvard Dictionary of Music*, second edition, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1974
[8] BUGHICI, Dumitru, *Dicționar de forme şi genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978
[9] DEGEN, **Helmut**, *Handbuch der Formenlehre: Grundsatzliches zur musikalischen Formung*, Regensburg, G. Bosse, 1957
[10] DUCROT, Oswald, SCHAEFER, Jean-Marie, *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*, Editura Babel, Bucharest, 1996
[11] HERMAN, Vasile, *Formele muzicii vechi europene (Bazele teoretice ale studiului formelor muzicale)*, MediaMusica, 2009 [versiune litografiată – 1985]
[12] HERMAN, Vasile, *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, București, 1982
[13] LEICHTENTRITT, Hugo, *Händel*, Stuttgart, 1924.
[14] NATTIEZ, Jean-Jacques, *Istoria muzicologiei şi semiologia istoriografiei muzicale* (studiul: „Asupra câtorva concepte fundamentale în scrierea istoriei muzicii"), Artes, Iaşi, 2005.
[15] PREDA-SCHIMEK, Haiganuş, *Formă şi melodie între Clasicism şi Romantism (1790-1845)*, Editura Muzicală, București, 2003
[16] SANDU-DEDIU, Valentina, *Alegeri, Atitudini, Afecte. Despre stil şi retorică în muzică*, Editura Didactică şi Pedagogică R. A., București, 2010
[17] TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia, *Tratat de forme şi analize muzicale*, Editura Muzicală, București, 2005
[18] TIMARU, Valentin, *Analiza muzicală între conştiinţa de gen şi conştiinţa de formă*, Editura Universităţii din Oradea, 2003
[19] TIMARU, Valentin, *Dicţionar noţional şi terminologic,* Editura Universităţii din Oradea, 2002
[20] TIMARU, Valentin, *Morfologia şi structura formei muzicale,* Academia de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca, f.a.
[21] TODUȚĂ, Sigismund, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1969
[22] TODUȚĂ, Sigismund (în colaborare cu Hans-Peter Türk), *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. al 2-lea, Editura Muzicală, București, 1973

Articole preluate de pe *Jstor*:

[23] BAKER, Nancy Kovaleff, „Heinrich Koch and the Theory of Melody", *Journal of Music Theory*, Vol. 20, No. 1 (1976), pp. 1-48, published by: Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music

[24] BAKER, Nancy Kovaleff, „The Aesthetic Theories of Heinrich Christoph Koch", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 8, No. 2 (1977), pp. 183-209, published by: Croatian Musicological Society

[25] BURNHAM, Scott, „Method and Motivation in Hugo Riemann's History of Harmonic Theory", *Music Theory Spectrum*, Vol. 14, No. 1 (1992), pp. 1-14, published by: University of California Press on behalf of the Society for Music Theory

[26] LENNEBERG, Hans, „Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music" (I), *Journal of Music Theory*, Vol. 2, No. 1 (1958), pp. 47-84, published by: Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music

[27] LONDON, Justin, „Riepel and Absatz: Poetic and Prosaic Aspects of Phrase Structure in 18th-Century Theory", *The Journal of Musicology*, Vol. 8, No. 4 (1990), pp. 505-519, published by: University of California Press

[28] MORENO, Jairo, „Challenging views of sequential repetition: from Satzlehre to Melodielehre", *Journal of Music Theory*, Vol. 44, No. 1 (2000), pp. 127-169, published by: Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music

[29] RATNER, Leonard G., „Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure", *The Musical Quarterly*, Vol. 42, No. 4 (Oct., 1956), pp. 439-454, published by: Oxford University Press

[30] REICHENBACH, Hermann, „History of the Theory of Form in Music", *Bulletin of the American Musicological Society*, No. 11/12/13 (1948), pp. 65-67, published by: University of California Press on behalf of the American Musicological Society

WEBOGRAFIE:

[31] PESIC, Peter, *Earthly Music and Cosmic Harmony: Johannes Kepler's interest in practical music, especially Orlando di Lasso* http://www.sscm-jscm.org/v11/no1/pesic.html#ch6**,** accesat la 6 aprilie, 2013

LIED DE BERIO ŞI *LUMEN* DE DONATONI: DE LA ANALIZĂ LA INTERPRETARE*

FABIO DE SANCTIS DE BENEDICTIS
Institutul „Pietro Mascagni", Livorno

Fabio DE SANCTIS DE BENEDICTIS a studiat vioara, arta corală şi compoziţia, la clasa lui Giacomo Manzoni. Laureat la diverse concursuri de compoziţie, lucrările sale au fost publicate de *fonè*, SAM şi Ars Publica. Studiile sale au fost publicate în Italia şi în străinătate, a participat la conferinţe precum *Analitica*, *Domus Galileiana*, *EuroMac 2011* a susţinut comunicări la Lemmens Instituut şi la *Escola Superior de Artes Aplicadas*, Castelo Branco. A predat armonie şi contrapunct la Universitatea din Pisa iar în prezent este profesor la Institutul „P. Mascagni", Livorno.

REZUMAT
Analiza muzicală este o disciplină intermediară între teoria compoziţiei muzicale şi estetică. Demersul analitic devoalează procesele componistice şi furnizează totodată informaţii suficiente pentru emiterea unei judecăţi estetice bine fundamentate. Interpretarea muzicală reprezintă în sine o formă de analiză muzicală, aşa cum aceasta din urmă nu exclude o interpretare preliminară a operei examinate. Această problematică deţine o importanţă şi o utilitate specială în muzica contemporană, în care complexitatea ascunde, de multe ori, sensul muzical general. Prin analizarea lucrărilor *Lied* de Berio şi *Lumen* de Donatoni, ne propunem să oferim două exemple din care să extragem ipoteze de interpretare. Privirea analitică asupra principalelor tehnici de compoziţie conduce spre reliefarea formei globale şi a raportului pe care ea îl stabileşte în articularea parametrilor muzicali. Astfel, *Lied* şi *Lumen* se profilează cu o alcătuire formală bine structurată, sub aspect narativ şi teleologic, pe baza căreia interpretul este capabil să aleagă o interpretare coerentă, conştient de relaţiile structurale inclusiv pe suprafeţe mari, iar analistul hermeneut este apt să utilizeze informaţiile obţinute pentru a formula o interpretare validă asupra semnificaţiei operei de artă.
Cuvinte cheie: Berio, Donatoni, tehnici de compoziţie, formă, figuri

* În această lucrare sunt rezumate conceptele expuse în prezentarea susţinută la Simpozionului Internaţional de Muzicologie „Capcane şi riscuri ale comunicării intramuzicale: terminologie, notaţie, interpretare", desfăşurat la Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca, sub egida Festivalului „Cluj Modern", ediţia a X-a, 10 aprilie, 2013.

Analiza muzicală este o ramură interdisciplinară aflată la graniţa dintre teoria compoziţiei şi estetică. Cu ajutorul analizei muzicale se pot urmări procedeele componistice, sau se pot obţine informaţiile necesare pentru o evaluare estetică bine fundamentată.[55] Interpretarea muzicală este în sine o formă de analiză, la fel cum analiza nu se poate desprinde în totalitate de o interpretare preliminară a lucrării. Aceste aspecte prezintă o importanţă deosebită pentru repertoriul contemporan, în care complexitatea ascunde adesea sensul muzical general. Prin analiza pieselor *Lied* de Berio şi *Lumen* de Donatoni ne propunem sa oferim două exemple de analiză care să deschidă diverse ipoteze de interpretare.

Ca piesă scrisă pentru un singur instrument, poate fi *lied*-ul asemănat cu o *Sequenza*, având în vedere că există deja *Sequenza IX* pentru clarinet? Din punct de vedere al virtuozităţii, cu siguranţă că nu, dar, aşa cum vom vedea, din punct de vedere al tehnicii componistice, cu siguranţă că da. Încă de la prima vedere putem observa că piesa gravitează în jurul înălţimilor iniţiale, respectiv al tetracordului şi al apogiaturilor, care au tendinţa de a se manifesta întotdeauna la aceleaşi înălţimi absolute, ceea ce le conferă un plus de recognoscibilitate şi coerenţă.
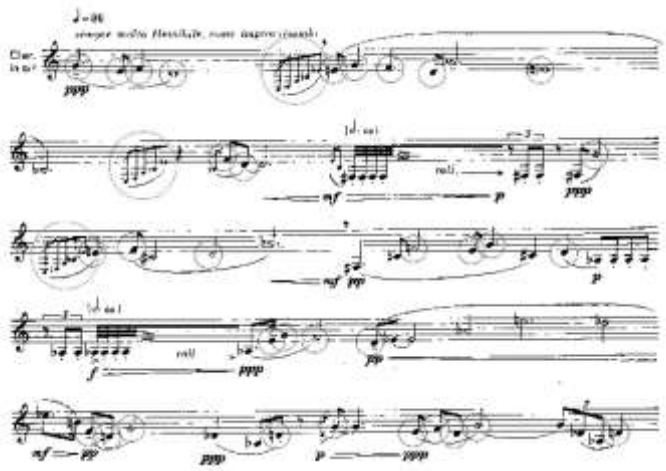
Figura 1: Începutul *lied*-ului

55 Vezi Bent 1991, 2.

Acest procedeu se extinde asupra întregii piese. În Figura 2, cele două linii orizontale indică notele *Re* şi *Sol* centrale[56], iar diagrama prezintă notele *lied*-ului, divizate între prima şi a doua pagină a partiturii. Se poate observa imediat că cea mai mare parte a piesei se desfăşoară în jurul registrului tetracordului iniţial.

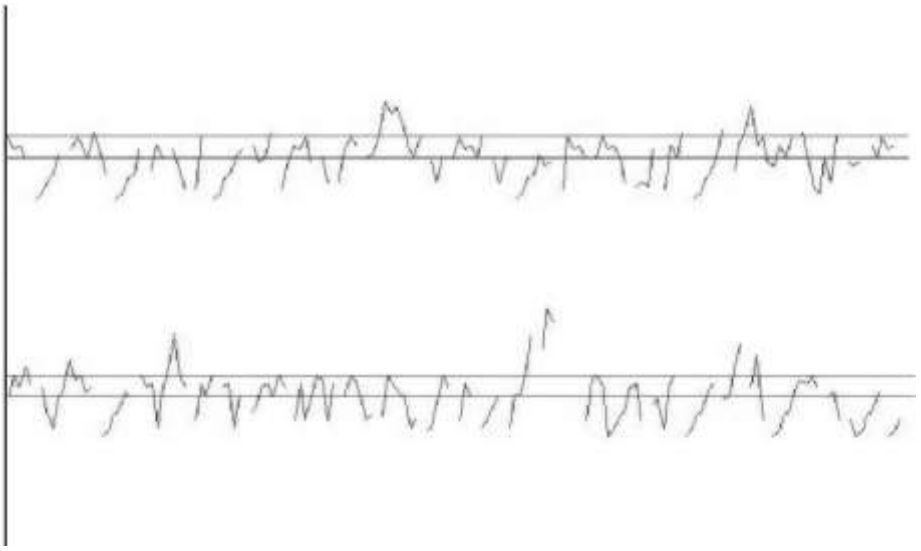

Figura 1: diagrama înălţimilor

Avem un fel de „ţesătură tematică" bazată pe elementele iniţiale, specifică tehnicii componistice din *Sequenze* şi, în general, stilului post-serial utilizat de Berio.

Prin segmentarea cu ajutorul respiraţiei, pauzelor, fermatelor, apogiaturilor şi recurenţei tetracordului iniţial, iau naştere mai multe fragmente.[57] Din interiorul aceste fragmente se pot desprinde unităţi

56 Ambitusul tetracordului iniţial. Înălţimile sunt considerate aşa cum sunt scrise, fără a se lua în considerare transpunerea cu un ton mai jos. C_3 reprezintă *Do* central.

57 Pentru principiile de segmentare folosite, vezi Cifariello Ciardi 2002.

melodice mai mici care prezintă afinităţi tipologice, în funcţie de conformaţia lor intervalică, ritmică şi dinamică.[58] De exemplu, Figura 3 ilustrează segmentarea pentru primele două linii. Deasupra avem segmentarea principală, iar dedesubt avem mulţimile, conform Teoriei mulţimii claselor de înălţimi.
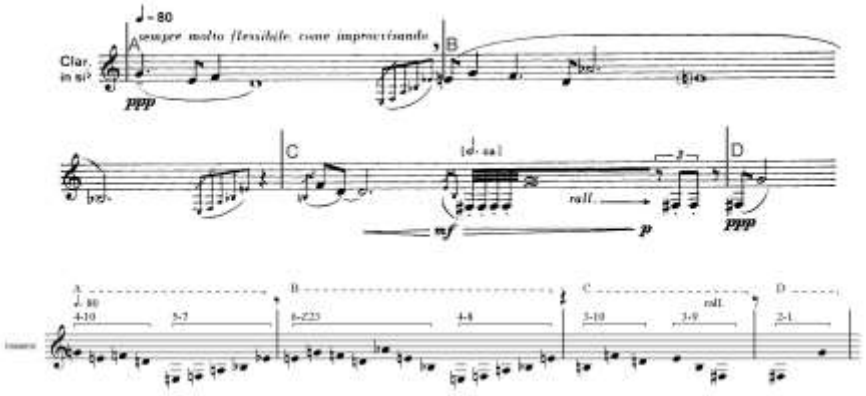
Fig. 3: exemplu de segmentare

Se poate obţine o schemă paradigmatică[59] ce prezintă distribuţia unităţilor melodice mai mici. Primele două coloane (denumite în schemă *a* şi *b*) reunesc unităţile care prezintă afinităţi cu, sau sunt derivate din tetracordul şi apogiaturile iniţiale.[60]

58 Am considerat grupele de înălţimi ca mulţimi, conform Teoriei mulţimii claselor de înălţimi, şi am extins acest concept asupra mulţimilor ritmice şi dinamice. În utilizarea Teoriei mulţimii claselor de înălţimi am folosit şi dezvoltat tehnicile de analiză muzicală expuse de Forte (în 1973 şi 1980) şi Pasticci (1995).

59 Schema paradigmatică a fost realizată pe baza teoriilor expuse de Nattiez (1987) şi Ruwet (1983).

60 Schema paradigmatică a înălţimilor poate fi examinată în studiul lui De Sanctis De Benedictis (2008).

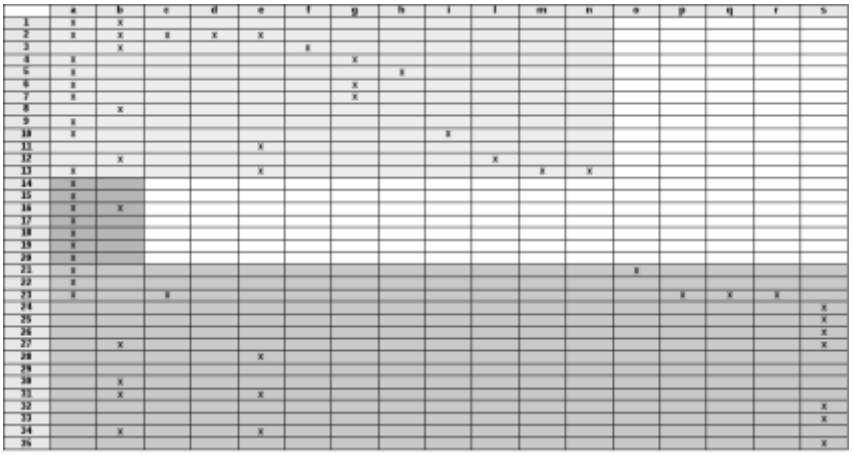

Fig. 4: schemă paradigmatică

Distribuţia sintagmelor conduce la următoarele concluzii:

- primul pasaj indică o primă etapă formală în care alternează elementele iniţiale cu introducerea treptată a unor noi elemente
- următoarul pasaj revine la elementele iniţiale
- ultimul pasaj reia procedura din primul pasaj, dar cu abandonarea progresivă a tetracordului

Succesiunea indicaţiilor de tempo confirmă, cu mici diferenţe, structura tripartită indicată de schema paradigmatică. Astfel, tetracordul şi apogiaturile iniţiale contribuie la orientarea formală şi perceptivă a ascultătorului.

Aceste rezultate sunt subliniate şi de alţi factori: distribuţia statistică a grupurilor melodice, cu prevalenţa celor iniţiale; tendinţa de a completa tetracordul iniţial, de la un grup de înălţimi la următoarele; utilizarea unor valori ritmice şi dinamice care derivă din şi le dezvoltă pe cele iniţiale.[61] Astfel, avem confirmarea unei "ţesături tematice" constituite pe baza elementelor iniţiale.

61 În legătură cu relaţiile ritmice şi dinamice am creat conceptele de Formă ritmică/dinamică primară şi Ordine ritmică/dinamică normală, pornind de la ideile formulate de Forte (1980). Pentru detalii, vezi De Sanctis De Benedictis (2008).

lied nu este o Sequenza, deoarece nu presupune virtuozitatea care o caracterizează pe aceasta din urmă.[62] Cu toate acestea, *Sequenza IX* este singura care nu este scrisă cu dedicaţie, spre deosebire de *lied*. Am putea oare considera că piesa *lied* este cu adevărat o *Sequenza* pentru clarinet, sau un fel de reconsiderare a acesteia? Iniţial, *Sequenza* pentru clarinet a făcut parte dintr-un proiect care includea şi vocea, astfel încât o regăsim în piesa de teatru muzical *La Vera Storia*. Interesul lui Berio pentru lingvistică, structuralism şi literatură este bine cunoscut. Multe dintre piesele sale muzicale folosesc texte aparţinând unor scriitori precum Joyce, Sanguineti, Calvino, Proust, Machado, Brecht, Cummings, Levi-Strauss, Neruda. În plus, el foloseşte fonetica în *Sequenza III*, *Thema* şi *O King* (apoi în *Sinfonia*), precum şi în alte lucrări. La baza tehnicii componistice din *Sinfonia* se află fluxul conştiinţei, metodă valorificată de Joyce şi Beckett.[63] Numeroase alte texte literare sunt inspirate din literatura antică: Petrarca, Striggio, Omero, Biblia, repertoriul popular. Putem oare afirma că Berio a folosit, poate în mod inconştient, o formă de retorică în distribuţia şi organizarea elementelor formale ale lied-ului? Sau, mai simplu, am putem oare presupune că familiaritatea lui Berio cu lingvistica l-a determinat să folosească redundanţa ca tehnică de generare a coerenţei? Înainte de a răspunde la aceasta întrebare aş dori sa mă opresc asupra piesei *Lumen* de Donatoni.

Lumen de Donatoni este o piesă pentru piculină, clarinet bas, celestă, vibrafon, violă şi violoncel. Titlul este inspirat din ultima lucrare incompletă a lui Dallapiccola. În funcţie de schimbările de textură, indicaţii dinamice şi orchestraţie, considerată ca distribuţie a instrumentelor şi modurilor de atac, se pot constitui nouă grupe sau secţiuni, caracterizate printr-un profil exact al formatului partiturii, foarte uşor atât de citit cât şi de ascultat. În funcţie de prezenţa/absenţa vibrafonului se pot distinge următoarele grupe superioare:

Tabelul 1:

Secţiuni:	1+2	3+4+5	6+7	8	9

62 Pentru o imagine de ansamblu asupra *Sequenze*-lor lui Berio, vezi Albera (1995).
63 Vezi Hicks 1982.

Măsuri:	1a-38c	39a-58c	59a-65a	65b-68c	69a-79c
Durata în doimi	114	60	19	11	12
Prezenţa vibrafonului:	Da	Nu	Da	Nu	Da

O analiză completă, care nu este prezentată aici, ne permite să observăm că:

- Secţiunea 2 este variaţiunea ornamentală de tip *Double* a Secţiunii 1[64]
- În Secţiunile 3 +4+5 are loc un proces de intensificare, asemenea unui *climax*.
- Secţiunea 6 reprezintă punctul culminant al partiturii, urmat imediat de un contrast scurt în secţiunea 7.
- Secţiunea 8 pierde din intensitate, asemenea unui *anticlimax*
- Secţiunea 9 funcţionează ca o *Coda*

Acest rezultat contrazice presupusa independenţă a secţiunilor formale din partitura lui Donatoni, susţinută deseori de autor şi de unii analişti.[65] De fapt, forma este concepută într-o manieră teleologică.

Tehnicile componistice ale lucrării constau din procedee bazate în principal pe tehnici de scriere în recurenţă, care transformă figurile conform unui plan formal cu o finalitate precisă. În secţiunea 2, Donatoni transformă acordurile din Secţiunea 1 în arpegii, adăugând şi eliminând înălţimile în sens invers faţă de procesul analog de filtrare din secţiunea precedentă.

64 Termenul *Double* nu este inadecvat, întrucât la Donatoni regăsim elemente baroce, precum au subliniat Colazzo (în Restagno 1990) şi Pessina (în Pessina 1993).

65 Despre independenţa secţiunilor formale vezi Donatoni 1982, p. 33 şi p. 89; Donatoni 1988, pp. 39-40 şi 42-43; Restagno 1990, p. 24 şi p. 160. În schimb, Decker (2008) şi Beranger (2004), analizând piesele *Refrain* şi, respectiv, *Spiri* de Donatoni, semnalează o formă bine structurată, aproape clasică.

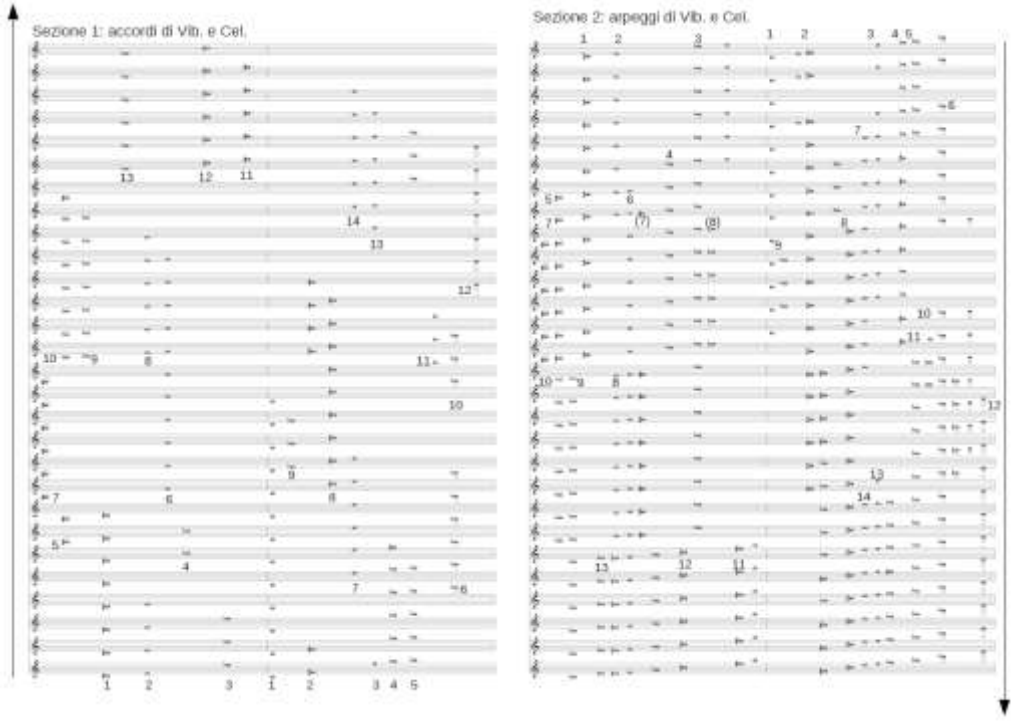

Fig. 5: filtrarea înălţimilor din Secţiunile 1-2

În acelaşi mod, înălţimile celestei din Secţiunile 3-5 se bazează pe reuniunea înălţimilor celestei şi vibrafonului din Secţiunea 2, citite în sens invers (vezi Fig. 6). În mod similar, înălţimile piculinei din Secţiunile 3-5 încep cu patru note, la care se adaugă treptat înălţimi noi, selectate în sens invers din noile înălţimi introduse de piculină şi clarinet bas în Secţiunea 2.

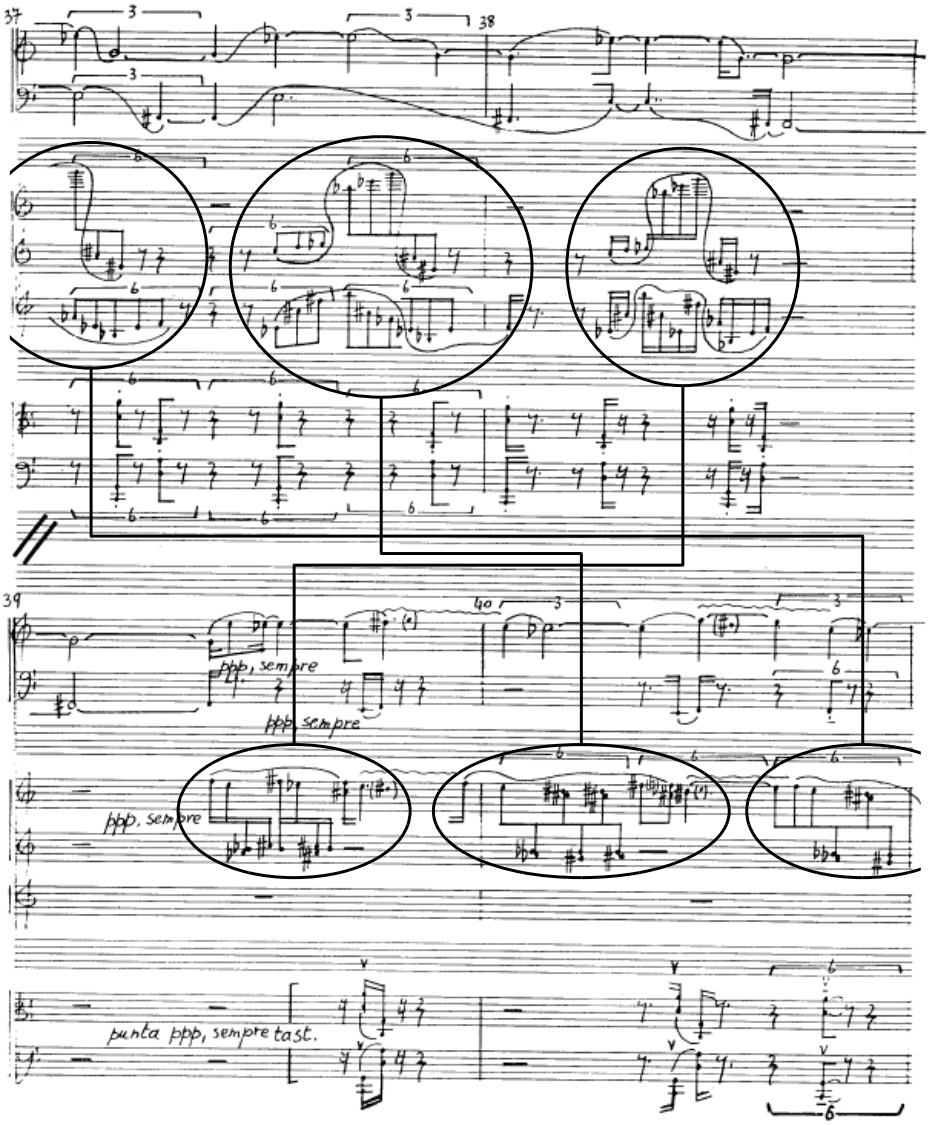

Fig. 6: Înălțimile celestei

În aceste secţiuni, piculina introduce pasaje de intensificare prin recurenţe succesive în cadrul cărora adăugarea unor

înălţimi şi durate amplifică ritmul multiplicând numărul de pulsaţii pe bătaie (vezi Fig. 7).
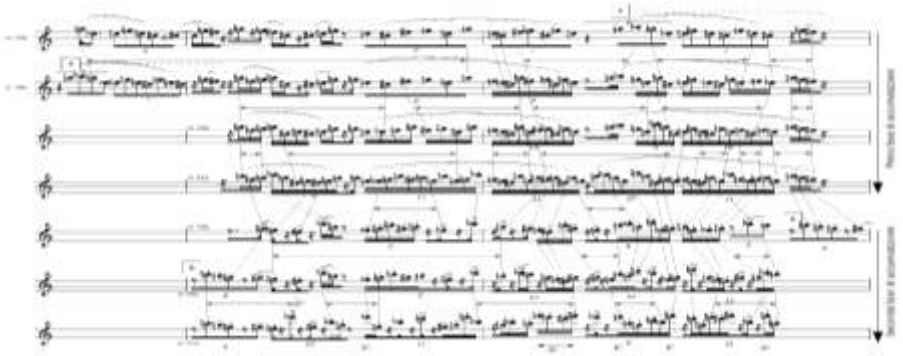
Fig. 7: Înălţimile piculinei

Procedeele de recurenţă pot fi identificate şi ulterior:

- în Secţiunea 6, instrumentele se mişcă exclusiv în cadrul unor structuri bazate pe aceleaşi înălţimi: Re, Fa, Sol♭
- tot în această secţiune, duratele vibrafonului sunt sugerate de atacurile acordurilor din primele 4 măsuri.
- în mod similar, atacurile acordurilor din Secţiunea 7 reiau ritmul din măsurile 5-7a[66]
- *anticlimaxul* din Secţiunea 8 se bazează pe agregate care acoperă întreaga gamă cromatică, şi care sunt deduse din înălţimile iniţiale sau din dezvoltările acestora
- la final, *Coda* însumează figurile proeminente caracteristice piesei *Lumen*, în timp ce duratele piculinei şi vibrafonului sunt identice cu cele ale atacurilor acordurilor din Secţiunea 7, măsurile 5-7a

Procedeele frecvent folosite de scriere în recurenţă pot fi considerate drept transpunere formală a continuei alternări de registru pe coardele libere ale

66 Prin măsura 7a înţelegem prima parte a acelei măsuri; în mod similar, prin măsura 7b înţelegem partea a doua etc.

violei şi violoncelului; de fapt, pe parcursul întregii piese, aceste instrumente folosesc exclusiv coardele libere, modificându-şi în continuu registrul: atunci când violoncelul realizează bicordul inferior, viola preia bicordul superior, şi invers. Întreaga piesă se bazează pe o coerenţă formală şi figurală extremă: de la verticalitatea acordurilor iniţiale se trece la profilul oblic al arpegiilor celestei şi vibrafonului în secţiunea a doua, care produc la rândul lor profilul orizontal al valorilor lungi ale instrumentelor de suflat; în secţiunile următoare, liniile îşi intensifică viteza introducând elemente de repetiţie periodică; în punctul culminant al piesei, circularitatea atinge apogeul; în secţiunile următoare, elementele iniţiale sunt reluate în formă prescurtată, până la Coda, care însumează figurile caracteristice ale lucrării, prezentate mai sus. .

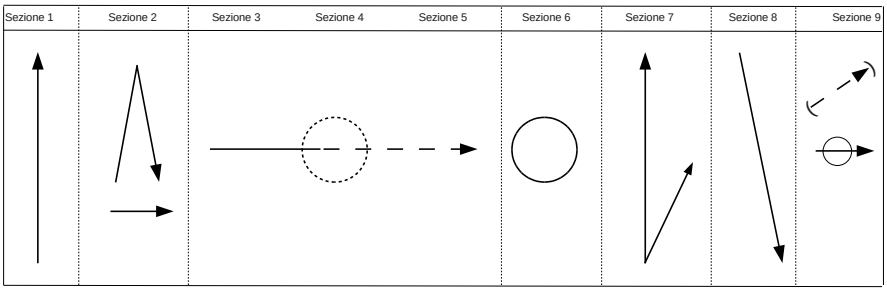

Fig. 8: Coerenţa figurilor

În concluzie, cele două lucrări analizate depăşesc limitele limbajului serial, restabilind comunicarea prin utilizarea structurilor (figurilor) repetate. *lied* prezintă elemente de redundanţă lingvistică asemenea *Sequenze*-lor, putând fi privită aproape ca o versiune în miniatură a adevăratei *Sequenza* pentru clarinet. *Lumen*, prin interacţiunea figurilor şi procedeelor, dobândeşte un contur teleologic.[67] Datele obţinute în urma analizei permit instrumentistului să aleagă o interpretare pe măsura structurii formale, conştient de relaţiile existente de-a lungul piesei, într-un mod ce nu diferă semnificativ de posibilităţile oferite de muzica tonală. În

67 Despre Figură şi Proces vezi lucrarea lui Donatoni din Melchiorre 1986.

plus, hermeneutul poate utiliza aceste date pentru a formula o interpretare mai bine fundamentată a semnificaţiei lucrării.

BIBLIOGRAFIE

Albèra, Philippe (1995), *Introduzione alle nove Sequenze*, în Restagno E. (ed.), *Berio*, Torino, EDT

Bent, Ian (1990), *Analisi musicale*, Torino, EDT

Beranger, Sébastien (2004), Spiri *de Franco Donatoni ou le développement organique d'un matériau historique*, «DEMtér», Université de Lille-3, http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/doc/beranger.pdf

Cifariello Ciardi, Fabio (2002), *Appunti per un modello generale di segmentazione melodica*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», Anno VIII n. 1

De Sanctis De Benedictis, Fabio (2008), lied *di Luciano Berio: una proposta di analisi tra insiemi di altezze, di durate e di dinamiche*, «Analitica. Rivista Online di Studi Musicali», Volume 5 Numero unico, Internet: <http://www.gatm.it/analitica/numeri/volume5/numerounico/2.htm>

Decker, Bradley David (2008), *Preserving the Fragment: Franco Donatoni's Late Chamber Music*, «Perspectives of New Music», Vol. 46 No. 2, pp. 159-189

Donatoni, Franco (1982), *Il sigaro di Armando*, Milano, Spirali

Donatoni, Franco (1988), *In-Oltre*, Brescia, L'Obliquo

Forte, Allen (1973), *The structure of atonal music*, New Haven and London, Yale University Press

Forte, Allen (1980), *Aspects of Rhythm in Webern's Atonal Music*, «Music Theory Spectrum. The Journal of the Society for Music Theory», Volume 2

Hicks, Michael (1982), *Text, Music, and Meaning in the Third Movement of Luciano Berio's Sinfonia*, Perspectives of New Music, Vol. 20, No. 1/2. (Autumn, 1981 - Summer, 1982), pp. 199-224

Melchiorre, Alessandro (1986), ed., *L'idea di figura nella musica contemporanea, Atti del Convegno svoltosi a Milano dal 2 al 4 ottobre 1985*, «I Quaderni della Civica Scuola di Musica», N. 13, pp. 69-118

Nattiez, Jean-Jacques (1987), *Syrinx di Debussy: un'analisi paradigmatica*, în Marconi L. e Stefani G. (ed.), *Il senso in musica*, CLUEB, Bologna

Pasticci, Susanna (1995), *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Bollettino del GATM», anno II n. 1

Pessina, Marino (1993), *Analisi di «Clair» di Franco Donatoni*, «Sonus. Materiali per la musica contemporanea», Fascicolo N. 11, Anno 5 Numero 3-4, pp. 60-77

Restagno, Enzo (1990), cur., *Donatoni*, Torino, EDT

Ruwet, Nicolas (1983), *Linguaggio, musica, poesia*, Torino, Einaudi